<https://studme.org/179865/kulturologiya/temporitm>

**Темпоритм**

Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя верного темпоритма, который есть не что иное, как результат понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Рождаясь из сущности музыки, исполнительский темпоритм должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой их развития. Для исполнителя прежде всего важно уяснить, что темп — это определенная сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Не случайно большинство терминов для темповых обозначений, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой.

[*grave*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Grave) [гра́вэ] — тяжело, торжественно.

*largo* [ля́рго] —широко, протяжно.

[*adagio*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Adagio) [ада́джо] — медленно, спокойно.

[*vivo*](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Vivo&action=edit&redlink=1) [ви́во] — живо.

Медленные темпы — отражение спокойствия, торжественности, величественности; средние — сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые — пылкости, порывистости, живости, взволнованности. Иначе говоря, представление о темпе является в основном качественным, а не количественным. Поэтому музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначение темпа (его качественную характеристику) метрономическим обозначениям, хотя и прибегают к последним, когда нужно установить точный темп. Даже сами композиторы понимали и интуитивно чувствовали, что цифры шкалы метронома не передают важнейшей стороны темпа — характера движения. Например, Н. Римский- Корсаков говорил, что метрономические указания он ставит для немузыкальных дирижеров, дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп.

Однако полностью согласиться с композитором нельзя, поскольку даже крупнейшие дирижеры и музыканты- инструменталисты исполняют одно и то же произведение в темпах, подчас резко друг от друга отличающихся, но правильных.

Примеры исполнения Реквиема Моцарта ( А.Тосканини, Г. Караян, Р. Мути).

Из этого следует, что представление о правильном темпе довольно относительно. И хотя дирижеру вовсе не обязательно пунктуально следовать метрономическим обозначениям, проставленным композитором, учитывать их в процессе становления замысла интерпретации необходимо. Таким образом, на долю метронома остается лишь вспомогательное, но не определяющее место.

Найти правильный темп достаточно сложно, поскольку он включает целый комплекс понятий, в котором скорость является не исходным моментом, а следствием сочетания различных обстоятельств - характера самого произведения, условий его исполнения и восприятия. ***В частности, темп самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения.*** **Например, чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Диссонирующие и сложные по строению аккорды часто дольше выдерживают, чем простые и консонирующие.** В момент модуляции небольшая остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, несколько сглаживает у слушателя впечатление прежней тональности, а с другой — подготавливает к новой. Нередко при повторении какой-либо темы композитор изменяет ее гармонизацию, вводя более сильные и сложные средства. И хотя в большинстве случаев он так или иначе подчеркивает это обновление, но иногда и здесь желательна осторожная исполнительская инициатива.

**Столь же непосредственно влияние на темп характера мелодии. Мелодический рисунок, изобилующий широкими скачками, хроматизмами, задержаниями, требует для отчетливости его восприятия несколько замедленного движения.** *Повторение звука в более или менее равномерном движении в медленном темпе создает впечатление монотонности. Наоборот, быстрая репетиция звука обычно вызывает ощущение энергии, как бы не находящей выхода вовне, и потому чаще всего служит для воплощения взволнованности, настороженности или оживления. Певучая, протяжная мелодия, воплощающая настроение созерцания или размышления, подсказывает исполнителю неторопливый темп, тогда как непрерывно устремленное вперед мелодическое движение, передающее возбуждение, радость или драматический характер, требует быстрого темпа.*

**Взаимосвязь метра и темпа** так неразрывна, что о ней, как правило, не задумываются. Между тем само ощущение темпа зависит не от того, как скоро звуки сменяют друг друга (это связано с относительной длительностью звуков), а от того, какое время проходит между соседними акцентированными ударными звуками. Чем чаще следуют акцентированные звуки, тем быстрее темп.

Иллюстрацией **взаимосвязи темпа и ритма** может служить известный факт: простейший равномерный ритмический рисунок (все звуки одинаковой длительности) в быстром темпе используется в пьесах, для которых характерно моторное, безостановочное, устремленное движение; в умеренном же темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, спокойствие или даже монотонность. **Довольно распространенной ошибкой исполнителей является ускорение мелких ритмических длительностей и замедление крупных. Часто восьмые и шестнадцатые на фоне четвертей или половинных поются внезапно немного быстрее (поспешнее), чем все остальное.** Причина этого коренится в том, что при виде длинных нот у певца возникает условный рефлекс — медленно, а при виде коротких - быстро. В таких случаях именно мелкие длительности нужно пропевать максимально выдержанно. *Дирижер Ш. Мюнш приводит по этому поводу отличный совет Ф. Крейслера: “Там, где ноты долгие и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите”1.*

**Определенное влияние на темп оказывает регистр.** *Произведения, в которых главным образом используются низкие регистры, требуют обычно более медленного движения для достижения большей отчетливости. Обусловлено это важной особенностью нашего слуха — неодинаковой чувствительностью к звукам разной частоты, восприятием высокого звука как более полетного, звонкого и ясного, а низкого — как более тусклого и тихого.*

**Темп исполнения связан также с фактурой изложения.** Плотная массивная фактура, естественно, требует более медленного темпа, чем легкая и прозрачная. В зависи-

\* *Мюнш Ш.* Я - дирижер. М., 1965. С. 58.

мости от значения тех или иных составных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план — исполнитель может выбрать более подходящую скорость движения. Особенно ярко это проявляется *в произведениях полифонической фактуры, где необходимость ясного проведения тематического голоса, противосложения или интермедии нередко подсказывает верный темп.*

**Исполнительский темп имеет и формообразующее значение.** **Для выбора темпа далеко не безразлично, какую функцию в форме целого —** экспозиции, разработки, средней части или репризы **— выполняет данная часть,** где расположены границы разделов и другие структурные моменты. **Темповыми изменениями исполнитель может подчеркнуть расчлененность музыкальной речи или, напротив, способствовать ее слитности.**

**Из сказанного следует, что из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств композиционных приемов исполнитель может вывести наиболее органичный для сочинения тем- поритм.** При этом особое **внимание следует обращать на степень важности, содержательности, значимости этих средств.** В основе такого подхода лежит простая закономерность, гласящая, что *для восприятия и осознания сложной мысли слушателю необходимо больше времени. Исходя из этого более сложная гармония, оригинальный мелодический оборот, появление новой темы, новой тональности могут быть оттенены посредством некоторого замедления темпа.*

**Каждому музыкальному произведению присуща определенная темповая зона, в пределах которой содержание и характер музыки раскрываются наилучшим образом. Поэтому исполнитель должен очень осторожно менять темп, так как большой сдвиг, выходящий за рамки данной зоны, неизбежно повлечет за собой изменение характера музыкального звучания и искажение композиторского замысла. Тем не менее небольшие изменения темпа необходимы. Они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Иначе говоря, следует иметь в виду две стороны понятия “темп”: основной темп произведения или отдельных его частей и эпизодов — стержневую скорость движения; изгибы темпа — многообразные отклонения в сторону замедления или убыстрения, органически входящие в основной темп. Без этой тончайшей игры темповыми изгибами, называемыми обычно агогичес- кими нюансами, исполнение потеряет всю свою выразительность. (Напомним, что агогика означает кратковременные отклонения от темпа, обусловливающие выразительность музыкального исполнения.)**

**Наиболее типичным агогическим приемом, предусматривающим довольно значительное изменение темпа, является rubato.** *Одно из его характерных свойств — сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Регулируется rubato своеобразным законом компенсации — небольшие ускорения внутри одной фразы и в ряду фраз ведут к эквивалентным замедлениям, и наоборот.*

*Смысл rubato очень образно пояснял Г. Нейгауз. Он писал: «Мне часто приходится говорить ученикам, когда встречается место, требующее исполнения “rubato”: rubare значит по-итальянски “красть”, — если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком - восстановите равновесие и гармонию»1.* Своеобразное объяснение rubato мы находим и у Ф. Листа: “Посмотрите на листья деревьев, колышащиеся от ветра. Ветер раскачивает ветви и шевелит листьями, а ствол при этом остается неподвижным. Rubato означает именно это”. В подобных едва заметных изменениях соотношений длительности, в изменениях, не поддающихся строгому учету, в умении найти живое ритмическое дыхание сказывается художественная индивидуальность музыканта, то особенное, что вносит он в исполнение.

Однако свобода исполнения rubato зиждется прежде всего на строгом ограничении себя в ритме, на неизменности границ или, вернее, крайних точек данной темы, данной фразы. В этой связи интересно отметить, что у талантливых исполнителей, ощущающих ритмический порядок изнутри, даже значительные отклонения от основного темпа не воспринимаются как нарушение логики движения. Секрет этого — в естественности агогических отклонений, в их плавности и постоянной взаимоком- пенсации, что в большой степени определяется вкусом, чувством меры и гармонии.

**Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является *фермата —* полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения.** Иногда ферматы указываются композитором, но исполнитель может и сам вносить их в партитуру, желая усилить значение того или иного звука, слова, аккорда. **Мера выдерживания ферматы не имеет какой-то одной определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения, смысла и ряда других причин.** Можно сказать лишь, что обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности; крупные же растягиваются очень мало. *Легче всего бывает установить длительность ферматы после ritenuto, продолжая мысленное замедление в геометрической прогрессии.* *Ферматы, наступающие сразу, без предварительного замедления, следует отсчитывать в основном темпе, удваивая, утраивая или даже учетверяя длительность в зависимости от ее места в произведении, роли и значения*. (Пример № 2.)

*Наиболее типично использование ферматы в конце, в начале и в середине произведения или его части. Фермата в конце произведения или на границе его разделов выражает завершающий момент постепенного успокоения, замирания движения и его остановку. Применяется фермата и как начальный пункт, из которого разворачивается*

На старом кургане

Стихи И. Никитина Музыка Вик. Калинникова

*последующее все более быстрое движение. Таковы, например, традиционные начала многих игровых и плясовых народных песен* (“Пойду ль я, выйду ль я”, “Про комара”, “Веники”, “Ой, дуб дуба” и др.). Использование ферматы в середине построения обычно связано со стремлением исполнителя продлить мгновение наивысшей динамической напряженности, подчеркнуть кульминационный звук мелодии, смысловую вершину. (Примеры № 3,4.)

*Не менее часто в исполнительской практике встречается фермата на паузе.* *Здесь ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова,* которая в зависимости от места во фразе может либо предвосхищать значение предстоящих строк, либо задерживать внимание на уже отзвучавших, либо подчеркивать соотношение высказанной мысли с мыслью последующей. Во всех этих случаях продолжительность фер-

юо маты определяется важностью подчеркиваемых паузой мыслей и продолжительностью паузы. (Примеры № 5а, 56.)

Пример № 3

Ой, дуб, дуба

Украинок\*\* народна\* оаоня

*К сожалению, музыканты, и в частности хоровые дирижеры, порой забывают, что в развертывании музыкального процесса* ***пауза есть элемент, художественно равноценный звуку.*** *Как правило, она имеет ту или иную смысловую и эмоциональную окраску. В исполнительской практике мы нередко сталкиваемся с паузами-утверждениями, паузами-раздумьями, паузами-вопросами и т.д. Очень часто мы являемся, однако, свидетелями такого исполнения, когда дирижеры начинают контрастную по характеру часть произведения, в то время как предыдущая еще не успела отзвучать. Бывает, напротив, что перерыв между частями без какой-либо особой необходимости или смысла превращается в антракт. И в том и в другом случае исполнение носит формальный характер, не связанный с содержанием произведения по существу.*

Пример № 4

Проведемте, друзья, эту мочь веселей

(старинная студенческая песня)

Обработка А. Свешникова (1890-1980)

Пример № 56

Анчар

Слова А. Пушкина

Музыка А. Аренского

Порой единственной целью введения ферматы бывает желание продемонстрировать красоту звука или аккорда. **Иногда дирижеры прибегают к фермате как к средству выравнивания интонации, выстраивания аккорда. Понятно, что такие приемы, иногда и необходимые в репетиционной работе, совершенно недопустимы на этапе художественного исполнения.**

Замедления и ускорения темпа, которые дирижеры используют очень часто, также требуют обоснования. Поэтому применять их следует только в тех случаях, когда этого требует характер музыки. Не оправданные логикой музыкальной мысли, они не только разрушают саму мысль, но и вызывают впечатление еще большего однообразия и скуки, хотя исполнители как раз стремятся к противоположному результату. Выполнение этих приемов также имеет свои закономерности. Например, всякое постепенное изменение темпа следует начинать не с самого начала фразы (или такта), а немного позже, со слабой доли. Несоблюдение этого правила превращает постепенность во внезапность (subito). Особенно трудно избежать этой внезапности, когда ускорение или замедление распространяется на очень короткий отрезок музыки.

Довольно часто одновременно с темповыми изменениями исполнители прибегают к изменениям динамики. Наиболее распространен своеобразный параллелизм: ускорение на crescendo и замедление на diminuendo. (Примеры № 6а, 66.)

В музыкально-образном отношении такой параллелизм способствует эмоционально-гибкому музыкальному развитию, используется обычно для выражения экспрессивных, увлекающих все в своем движении чувств, но применим он далеко не всегда. Не менее часто встречается противоположная форма — контрастное сочетание замедления с crescendo и ускорения с diminuendo. Сочетание замедления с замедлением звука в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального развития: с подходом к кульминации, с возвращением к основным темам, с кадансовы- ми оборотами. В момент подхода к кульминации это сочетание может восприниматься и как сдерживание на пути стремительного подъема, и как увеличение массивности звучания, и как раскачка, размах перед ударом: чем сильнее удар, тем длительнее должен быть размах. В

Музыка П. Чеснокова

Слова Ф. Тютчева

Альпы

кадансах замедление с crescendo воспринимается как активное утверждение, подчеркнутое, иногда торжественное заключение мысли. (Пример № 7.)

Случаи, когда сам композитор обозначает в партитуре оба эти средства, крайне редки. Чаще всего авторские ремарки на этот счет либо вообще отсутствуют, либо касаются или темпа, или динамики. Например, в коде произведения В. Мурадели на слова А.Одоевского “Ответ на послание Пушкина” композитор поставил crescendo. Однако ощущения подлинной торжественности, величественности завершения — апофеоза - дирижер может

Слова Я. Полонского

Пример N° 66

Музыка С. Танеева

Вечер

Слова А. Машистова

Москва

Музыка М. Глинки

Переложение М. Балакирева

достичь, лишь подкрепив динамическое нарастание достаточно значительным ritardando. Иначе финальные аккорды могут прозвучать легковесно, что исказит впечатление о масштабности всего сочинения. (Пример № 8.)

Выразительные возможности ускорения, сочетающегося с ослаблением звучности (accelerando и diminuendo) во многом зависят от контекста, в котором такое сочетание применяется. Иногда оно связано с переходом от моментов более ярких и значительных к менее ярким. В других случаях это сочетание связывается с пространственными ассоциациями (удаление, истаивание) или используется для передачи ощущения некоторой незавершенности. (Пример № 9.)

Отмеченные выразительные и формообразующие возможности темпа следует учитывать в любом виде музыкального исполнительства. **Кроме них дирижеру хора нужно иметь в виду некоторые особенности, связанные со спецификой хорового исполнительства. Он должен,**

Пример № 9 Адели

Слова А. Пушкина Музыка С. Танеева

**например, знать, что темп исполнения может несколько меняться в зависимости от акустических условий помещения, размеров зала, количественного и качественного состава хора, удельного веса, насыщенности звучания.**

*Так, при большом составе хора можно взять более медленный темп, чем при камерном. В хорах с хорошо поставленными, яркими по тембру вокальными голосами нет необходимости ускорять темп.* Там же, где нет вокальной основы, где голоса плоские, бледные, “безвиб- ратные”, недостаток насыщенности звучания и певучести порой приходится компенсировать более быстрым темпом. Вообще более выразительное пение допускает несколько замедленный темп, который был бы неприемлем при меньшей интенсивности исполнения. Кроме того, темп исполнения во многом зависит от специфики голоса, его характера, особенности атаки звука, подвижности и т.д. Например, темп исполнения мелодии басом может быть медленнее темпа исполнения того же отрывка высоким сопрано. На темп могут повлиять и условия исполнения. В зале с большой реверберацией, то есть сохраняющем остаточное отраженное звучание после снятия звука, следует брать более медленные темпы во избежание наложений, которые могут возникнуть от возвращения запоздавших рассеянных волн. В помещении с хорошей акустикой небольшой хор, не отличающийся высоким качеством голосов, может взять более медленный темп, чем в помещении с плохими акустическими условиями. Обычно с увеличением размера зала его акустика улучшается. Поэтому чем больше зал, тем медленнее может быть взятый дирижером темп.

**Коллективный характер хорового исполнительства определяет еще одно необходимое его условие — синхронность ансамблевого звучания, которая является результатом единого понимания и чувствования всеми участниками хора темпа и ритмического пульса исполнения, их темповой памяти, ритмического слуха и, конечно, соответствующей техники. Бывает,** **что одна партия спешит, а другая замедляет, так как трудности для голосов неодинаковы. Нередко певцы в трудных местах замедляют исполнение, а затем ускоряют. Иногда долгие ноты после коротких исполняются слишком скоро, потому что исполнитель “разошелся” и не в состоянии быстро сдержать себя. Бывает и так, что певец (или хоровая группа) продолжает держать ноту во время паузы просто по инерции восприятия.**

**Все эти моменты дирижер хора должен учитывать.** Несомненно, что знание определенных закономерностей выразительного воздействия темпа поможет ему найти нужную скорость и верный пульс движения музыки. Между тем следует еще раз подчеркнуть, что исполнительский темп - дело в высшей степени индивидуальное. Как отмечалось, один и тот же темп может подходить для одних условий исполнения и быть неприемлем для других. Надо лишь помнить, что музыкально-исполнительская речь должна протекать в таком темпе, который с определенной ясностью и выразительностью передает мысль композитора и характер музыкальных образов. Причем найти надлежащую скорость движения — это лишь часть дела. Главное — почувствовать пульс музыки, отношение длительностей звуков в движении, выразительную игру акцентов. Все это составляет сущность чувства ритма, без которого подлинное исполнение невозможно. Не случайно ритм музыкального произведения и исполнительский ритм часто сравнивают с пульсом живого организма.

Однако развитое чувство ритма встречается у хоровых певцов да и у дирижеров не так часто. Как правило, это врожденный дар. Если же музыкант обладает слабым чувством ритма, развить это качество довольно сложно, хотя в принципе и возможно; нужно только придерживаться определенной системы.

На начальном этапе становления чувства ритма следует обратить внимание на формирование навыков восприятия темпа, акцента и равномерной последовательности одинаковых длительностей. Подобно тому как пульс здорового человека, несмотря на возможные его ускорения и замедления, в основном бьется ровно, ритм музыкального исполнения также должен больше приближаться к метру. Простейший прием воспитания этого навыка — особое внимание метрической точности исполнения, к восприятию и воспроизведению мерной пульсации равновеликих временных долей.

Следующей задачей является развитие ощущения чередующихся пластических ударений (акцентов). Известно, что музыкальное исполнение сопровождается более или менее явственной акцентировкой долей. Она может быть метрической и ритмической. Метрическую акцентуацию определяет и организует каждая первая доля такта. Ритмическую обусловливают главным образом строение музыкальной речи, фразировка, логика мысли, выраженная в музыкальном и литературном тексте. На данном этапе ритмического воспитания главное внимание следует сосредоточить на метрической акцентуации, точнее, на выявлении чередующихся акцентируемых долей времени.

После того как ощущение акцента достаточно закрепилось в сознании участников хора, можно переходить к следующему этапу - воспитанию у них чувства соотношения длительностей. Ориентация в ритмических структурах, соизмерение и различение разных по продолжительности длительностей — навык, органически присущий всякому музыканту, — играет в хоровом исполнительстве, основанном на согласованном, синхронном “произнесении” мелодии всеми певцами, особую роль. Он создает у них базу для выработки ощущения смысловой единицы в ритмической организации музыки, для понимания ритмической фразы, периода как относительно завершенных элементов в целостном метроритмическом орнаменте произведения.

Итак, чувство темпа, акцента и соотношения длительностей - вот основные компоненты, на которых нужно строить методику первоначального ритмического воспитания.

Однако полноценная, яркая интерпретация произведения возможна только при условии, если исполнитель обладает развитым чувством ритма, если ритм для него является способом выражения эмоциональной, смысловой, содержательной сущности музыки. Исполнение, лишенное ритмического стержня, не может произвести на слушателей сильного и глубокого впечатления.

Острота и четкость метроритма приобретают особенно яркую выразительность при наличии хорошо организованной скорости движения и определяемой этой скоростью ритмической пульсации. В этом случае возникает своего рода сквозной ритм — понятие, выражающее процесс целеустремленного внутреннего движения. В сквозной ритм исполнения в качестве равноправного элемента входят также и паузы. Пауза не только не останавливает движения, но и является своеобразным резцом, выявляющим рельефность музыкального рисунка, музыкальной архитектоники произведения.

**Очень важно, чтобы в своем исполнительском поиске дирижер шел от внутренней направленности, устремленности метроритмического движения, от ритмической конфигурации музыкальной стопы (ямб, хорей и т.д.).** Возникающее при этом ощущение и переживание экспрессивной сущности опорных и неопорных долей в музыке, дающих в слитности очертания метроритмического периода, создает предпосылки к умению исполнять музыку не по тактам, а по фразам. Это же ощущение, связанное с осознанием ритмодинамической **логики фразы, ее внутренних тяготений, “устоев” и “неустоев”,** способствует соразмерности агогических колебаний, естественности rubato. Ведь, как мы уже отмечали, мастерство искусства rubato состоит прежде всего в ритмической гармонии, художественной сбалансированности ускорений и замедлении. А такая сбалансированность возможна только на основе постоянного ритма. **Не случайно многие музыканты рекомендуют предварять rubato ритмически выровненным исполнением.**

**Вместе с тем чувство темпоритма и чувство ровности, мерности, музыкального движения — понятия отнюдь не идентичные. Живой исполнительский темпоритм никогда (или почти никогда) не совпадает с метрономической точностью временного отсчета. Одно лишь точное попадание в такт без ощущения внутренней пульсации говорит не о ритмичном, а метрономичном исполнении.**

Дирижеру хора необходимо учитывать, что темпоритм исполнения хорового произведения связан не только с ритмом музыки, но и с ритмом поэтического текста. И хотя чаще всего ритм слова подчиняется ритму музыки, все же в некоторых случаях расположение в стихах словесных (орфоэпических) акцентов является исходным моментом для определения группировки долей внутри такта. Исполнительский ритм в хоре в большой мере связан с характером произношения текста, дикцией. Хорошая дикция в хоровом пении является не только средством раскрытия поэтической мысли, но и средством подчеркивания ритма. Бывает, правда, что преувеличенное внимание дирижера к дикции приводит к негативному эффекту: пытаясь особенно отчетливо выговаривать слова, певцы утяжеляют их и нарушают тем самым ритмическую остроту.

В заключение нужно сказать, что ощущение напряженности развития сквозного темпоритма, эмоционально-ритмического тока, степени ритмической свободы — индивидуальное свойство каждого музыканта. Любое подражание, отступление от индивидуальности здесь противопоказаны. Иначе избранный исполнителем темпоритм не произведет сколько-нибудь убедительного впечатления и будет восприниматься как инородный, неестественный.